

# 『クレヴの奥方』再考

森井正史

## 序

『クレヴの奥方』*La Princesse de Clèves*は、恋の情熱のために見失われた自分を取り戻そうとする自己省察の物語である。17世紀の作家たちにとって、恋愛は文学に様々なテーマを提供した豊かな源泉であった。17世紀半ば過ぎまで人気を博した大長編小説＜ロマン＞（le roman）では、恋の誕生、ときめき、憧憬、不安、焦燥といった恋のロマネスクは、決闘、誘拐、戦闘といった冒険のロマネスクと結び付いていた。が、ラファイエット夫人と共に、小説は様相を恋え、恋のロマネスクは、熟慮、反省、認識といった精神のロマネスクと結び付く。小説は年代記的な性質を帯び、神話的時間から歴史的時間へと移し変えられ、葛藤は、人間と外部の事柄との間で行われるのではなく、恋の情熱と精神（理性）の葛藤となり、孤独の中で行われる。日常的世界の人間の僅かな仕草や行為、僅かな心の動きが重視され小説のテーマとなった時、近代小説が誕生するのである。

その背景には、1つには、17世紀の宮廷社会が成熟期に入り、閉じた社会になることによって、その構成メンバーが、互いに身近な者への興味や関心を向けるようになるということがあったと言えよう。又、M. -T. Hipp の指摘するように、17世紀の後半に入って、歴史が自然の法則や摂理の支配するシステムであることをやめ、個々人の僅かな行為が決定的な重要性を持つと見做されるようになり、宮廷の身近な人間（特にお偉方）に関心が向けられるようになっ

(1)  
たとすれば、《ヌーヴェル》(la nouvelle) や《回想録》(les mémoires) の流行は、そうした精神性の変化の影響であろうし、『クレヴの奥方』がとりわけ心理小説として誕生したもの、そうした精神性の変化によるところが大きいとも言えるであろう。ラファイエット夫人が、『モンパンシエ公爵夫人』*La Princesse de Montpensier* (1662年出版) から『クレヴの奥方』(1678年出版) まで、いくつかのジャンルの形式を試みつつ、ほぼ一貫して描いているのは、16～17世紀のフランスの宮廷社交界に生きる女性である。『クレヴの奥方』が、17世紀の宮廷の雰囲気をよく伝えているということは、しばしば指摘されている。宮廷社交界という閉じた世界、それも野心と色恋沙汰が絡み合い、他人に自己の心の内を明かすことが、いつ何時自己の不遇を招くことになるか分からないような世界。そこでは、人は自己の内心を漏らさないようにすることが強いられる一方、他者の一挙一動に含まれる心理を読み取ろうとする傾向が強くなる。こうした雰囲気が心理小説の土壌となったとしても、不思議ではないであろう。

色恋沙汰と政治的野心が絡み合っている世界にあっては、人は、とりわけ誰かに恋心を抱いているような時には、それを他者に知られないようにする必要に迫られよう。それも恋の証しである嫉妬心となれば、人は、それを自己自身にさえ隠そうとするのである。そのような秘かな心の動きをどのようにして描けばよいのか。又、当人自身がそれと自覚していない心の動揺の原因や思考の錯誤を、いわばリアルタイムで表現するには、どうすればよいのか。日記や手紙という一人称の語りによるものでは、不十分なのである。そうした問題を解決するためには、語りのパースペクティヴもしくは語りの視点と呼ばれているものが生じさせる問題を解決しなければならなかったのである。そこで、ラファイエット夫人が人間の内面を明らかにするためにどのような語りの技法を用いているか、『クレヴの奥方』だけではなく、彼女のそれ以前の作品に遡って考察することにしたい。それは、この小説の独創性を知るためにも必要であると思われる。適宜、ジェラルド・ジュネット等の物語論の概念を援用することとする。(尚、本稿は、拙稿『クレヴの奥方』についての「一考察」を補う

意味で執筆したものである。)

### 一語りのパースペクティヴ

作家は物語を書くとき、意識的にであれ無意識的にであれ、どのような視点から語るか、より正確には、どのような視点から語り手に語らせるか、という語りの視点の選択を自ずと行っている。或る制限的な視点（或いは非制限的な視点）を選ぶことによって、作家は、《語りのパースペクティヴ》(*la perspective narrative*)<sup>(2)</sup>、換言すれば情報の制御の仕方、を決定しているのである。或る物語で人間の内面がどの程度明るみに出されるかということは、語りのパースペクティヴの選択に大きく左右されるのである。このような点を考慮に入れてラファイエット夫人の作品を考慮するには、G. ジュネットの行っている語りのパースペクティヴの分類が、参考になるであろう。彼の分類は、語りの視点の問題で本質的なものである、情報の制御の仕方を基準にしているという点で、現在のところ、筆者には、最も明快に整理されたものであると思われる。

G. ジュネットは、物語言説 (*le récit*) ——彼は、物語内容ではなく物語のテキスト自体を指してこのように呼んでいるのである——<sup>(3)</sup>を、視点と一般に呼ばれているもの——これは、T. トドロフやJ. プイヨンらが《視像》(*la vision*) とか《相》(*l'aspect*) と呼んでいるものに相当する——に関わる限定関係に基いて、3つの類型に分けている。<sup>(4)</sup>第一は、全知の語り手による物語言説であり、そこでは、語り手はどの作中人物が知っているよりも多くのことを語る。この類型は、トドロフが情報量を基準にして《語り手>作中人物》という公式で表しているものや、プイヨンが《背後からのヴィジョン》(*la vision par derrière*) と呼んでいるものに当たる。第二は、語り手が、或る作中人物が知っていることしか語らない物語言説である。これは視野を制限された物語言説であり、トドロフによって《語り手=作中人物》という公式で表されているものや、プイヨンが《共にあるヴィジョン》(*la vision avec*) と呼んでいるものに当たる。第三は、語り手が作中人物が知っていることよりも少なくしか語らない物語言説であり、トドロフの《語り手<作中人物》という公式や、プイ

ヨンが＜外部からのヴィジョン＞（la vision du dehors）と呼んでいるものに相当する。

G. ジュネットは、視野とか視点といった言葉は、余りにも視覚的であるとして、＜焦点化＞（la focalisation）という言葉を用いて分類している。第一のタイプを＜非焦点化＞又は＜焦点化ゼロ＞の物語言説と呼び、第二のタイプを＜内的焦点化＞の物語言説と呼んでいる。（第二のタイプは、更に＜内的固定焦点化＞、＜内的不定焦点化＞、＜内的多元焦点化＞の3つに分類されている。）そして第三のタイプを＜外的焦点化＞の物語言説と呼んでいる。非焦点化は、語りの視点をどの作中人物にも限定しない場合を指している。どの作中人物をも、外部からも内部からも描写する物語言説がこれに当たる。古典的な言説は、このタイプのものが多い。『クレヴの奥方』も全体的にはこのタイプに当たる。内的焦点化は、語り手が作中人物の視点に立って語る場合を指すが、必ずしもその作中人物即ち焦点人物（le personnage focal<sup>(5)</sup>）が語っている場合だけを指すのではない。焦点人物が三人称で指示されている場合もあるし、『ボヴァリー夫人』のように焦点人物が誰か明示されていない場合もある。外的焦点化は、作中人物を外部からしか描写しない場合を指す。この場合、作中人物の思考や感情は描かれない。小説の書き出しで舞台背景を描写する場合などが、これに当たる。これら焦点化の公式は、必ずしも1つの作品全体に関わるものではない。

さて、ラファイエット夫人は、『クレヴの奥方』を書く以前に、ジャンルの異なるいくつかの作品——2つのヌーヴェル、物語と歴史的記録の両方の要素をもつ回想録、従来のロマネスク小説の1つである英雄小説——を試みている。これらは、内容的には、いずれも恋愛小説と言えるものであるが、形式的には、それぞれ大きく異なったものである。『クレヴの奥方』にみられる語りの技法はこれらの作品で夫人が試みた技法の1つの到達点を示していると考えられる。夫人が、この小説を書く以前にどのような語りの技法を試みてきたか、概観してみよう。

ラファイエット夫人は、『クレヴの奥方』の習作とも言える『モンパンシ

エ公爵夫人』と『タンド伯爵夫人』*La Comtesse de Tende*（この作品はラファイエット夫人の死後に出版され、その作成時期については諸説があるが、『モンパンシエ公爵夫人』とほぼ同時期に書かれたとする説が有力であり、筆者もその説をとる）で、既に、従来の大長編小説に見られる挿話による複雑な構成を捨て、その代りに、物語の一切を引き受ける全知の語り手が、年代的順序に従って直線的に語るという形式を試みている。この2つの小説では、『クレヴの奥方』と同様、史実を背景とした既婚の女性の恋の物語が、全知の語り手によって三人称で物語の外から一貫して語られている。これは、非焦点化のタイプの小説であり、語り手の全知の視点が、主人公の行動とその動機や思考を明らかにすることを可能にしている。

ロジェ・フランシオンが指摘するように、既にこの2つの小説で、外的世界の出来事も作中人物の内面も同じく単純過去で語られ、その結果、内的世界が外的世界と同様、客観的な現実味を持ったものとなっている<sup>(7)</sup>。単純過去は、出来事を（その出来事を語っている）‘現在’とは切り離された、過去の1つ1つの出来事を客観的な事実として語る場合に用いられる時制である。『クレヴの奥方』においても、単純過去は外的出来事の記述にも内的出来事の記述にも用いられ、両者を同一の次元に置いている。こうして、単純過去は作中人物たちの内密な感情や意識に、殆ど物質的な外観を与えているのである。その典型的な例が『タンド伯爵夫人』に見られる。

Le chevalier la *vint* voir, il *prit* des liaisons et des mesures avec elle; mais, en la voyant, il *prit* aussi pour elle une passion violente. (*La Comtesse de Tende*,<sup>(8)</sup> p. 400) (強調：筆者)

シェヴァリエは彼女に会いに来て、彼女と色々と方策のことなど相談したが、彼女を見て、彼女に激しい恋心を抱いた。

逆接の接続詞＜mais＞の前後の文＜il *prit* des liaisons et des mesures avec ell＞と＜il *prit* aussi pour elle une passion violente＞は、共に‘主語＋動詞

（単純過去）’に直接目的補語と状況補語（前置詞＋人称代名詞）が加えられていて、しかも主語（il）と状況補語中の代名詞（elle）が夫々同一人物である。このように2つの文が対句構造になっていて、前の文が外的出来事を、後の文が内的出来事を語っているのである。

しかしながら、この2つの小説では、語り手が作中人物の言動について意見を述べたり判断をくだしたりするのはまれである。語り手は、歴史家のようにできるだけ物語の外に留まろうとしているのである。この距離が、内面の描写を不十分にしているのである。全体的に人物の行動や心理の描写が素描の調子を出ておらず、主人公のその時その時の感情（嫉妬・不安・後悔 etc.）が描かれてはいるが、内面の推移が十分に辿られていない。又、主要な作中人物たちの思考のすべてと、彼らの発言（paroles）の大半が、同じく間接話法で語られているため（『クレヴの奥方』では、会話の他に挿話・独白・手紙を含めて直接話法が作品全体の約40%を占めているのに対して、『モンパシエ公爵夫人』では直接話法は僅かに10%を占めるに止まっている<sup>(9)</sup>）、又、主人公を眺める視点が作中人物に託されることも殆どないため、物語が全体的に単調になってしまっている。人間の微妙な心理が重視され作品の中心に据えられるには、やはり『クレヴの奥方』を待たねばならないのである。

語り手が、客観的に叙述し事実語らせるという、歴史家のような態度を固持しようとすれば、上の2つの小説のように限界があろう。『クレヴの奥方』に見られる技法、即ち、物語に介入し作中人物の内面を分析し解釈するという技法は、どこから来ているのか。それは、R. フランシオンの言うように、回想録『王弟妃アンリエット・ダングルテール伝』 *Vie de la Princesse d'Angleterre* の作成経験であると思われる。回想録は、公的・歴史的出来事のみ語るのではなく、それに関わった者だけが知り得た、出来事の内密な動機や秘密を、私生活をまじえて語ろうとするものである。従って、回想録は、歴史的出来事と同時に、個人的・内面的世界を描くには、好都合なジャンルである。『王弟妃アンリエット・ダングルテール伝』は、語り手（「私」）が冒頭で断っているように、アンリエットから少しずつ聞いたことをもとにして語られたもので

<sup>(10)</sup>ある。ラファイエット夫人は、これを、18世紀の回想録小説の作者のように、一人称で語られる物語、即ち、語り手が主人公である物語にすることもできたであろう。が、そうはせずに、「私」と称する一人の語り手に、あくまで第三者として語らせている。つまり、語り手が証人である物語の形をとっている。従って、これは、G. ジュネットの言う内的焦点化のタイプ、即ち「語り手＝作中人物」の公式で表されるタイプの中の1つのケースに当たり、語り手は、一人の作中人物——ここではアンリエットの回想を聞いた一人の宮廷の人間——が持つ以上の情報は持たない。そのため、語り手は、主人公たちの態度や行動を解釈する時、控え目にしている。

Elle ne pensa plus qu'à plaire au Roy et, ne pensant plus qu'à lui plaire comme belle soeur, *je crois* qu'elle luy plut d'une autre manière; *je crois* aussi qu'elle pensa qu'il ne luy plaisoit que comme un beau frère, quoiqu'il luy plut peut estre d'avantage. (*Vie*, p. 33) (強調：筆者)

彼女(＝アンリエット)は国王に気に入られることしか考えなかった。それも義理の妹として気に入られることしか考えなかったが、私は彼女が別な風に気に入られたと思う。また私は、彼が彼女の気に入っていたにも拘らず、<sup>(11)</sup>彼女は義理の兄として気に入っているだけだと自分で思っているとも思う。

(強調：筆者)

語り手が一人称でこのように介入するのはこの部分だけであるが、ここで語り手は、第三者としての視点から、主人公自身が気付いていないことをコメントしているのである。とはいえ、語り手は、僅かな情報しか無いために、すべてを説明するのを控え、主人公の心理や行動の分析を1つの解釈として提示するだけに留めている。二次的な作中人物に関しては、外部からしか描かれておらず、主人公以上に曖昧さを残している。(が、むしろこの点は、陰謀の渦巻く宮廷社交界の雰囲気をよく伝えていると言えよう。)しかしながら、語り手は、事実に語らせようとする歴史家の態度——17世紀の回想録作者は歴史家の

ように客観的であることを尊んだのである——よりも、むしろ回想録作者としての立場を生かし、不完全とはいえ、物語に介入し解釈しているのである。このように第三者の立場から分析し解釈するという技法が、『クレヴの奥方』における技法へと繋がって行くのである。

ラファイエット夫人は、次に小説『ザイド』（スペインを舞台にしている）で、従来の大長編小説の形式を試みている。既に『モンパンシエ公爵夫人』と『タンド伯爵夫人』で＜ヌーヴェル＞の新しい形式を試みている夫人が、何故従来の物語の技法を取り入れたかということについては、色々議論があろうが、このような疑問は、従来の形式がいずれ新しい形式に取って代られるということを知っているが故に生ずるのであり、まだそうっていない時点で、しかも新しい形式によってもまだ充分満足のできる作品が書けていないとなれば、従来の形式を試みたとしても不思議ではないであろう。

『ザイド』は、三人称で語られる本筋——作品全体の半分近くを占める——と、そこに差し挟まれる6つの話（即ち挿話）から成っている。一人称の告白的な挿話によって主人公たちの置かれている現状のよって来るところを次々と明らかにして行くという技法は、従来の小説の技法そのままである。大長編小説と違うところは、本筋が一貫性を持ち、ほぼ1年以内に展開されていることであろう。この点は、むしろ＜ヌーヴェル＞に近いと言えよう。カスチリアの貴公子コンサルヴは、陰謀のためレオンの宮廷から逃れ、とある海岸の近くで独居することにするが、見知らぬ美しい女性と出会い、心を奪われ夢中になる。二人は離れ離れになるが、コンサルヴは戦争等あらゆる困難を乗り越えて、遂に彼女と再会し、最後に結婚するに至る。ラファイエット夫人の主要な小説の中では、唯一結婚以前の恋愛物語であり、小説の初めの方に見られる『コンサルヴの物語』の中で、恋は一目惚れでしかあり得ないか、それとも相手をよく知った上で初めて恋が生まれるのかという、恋愛の発端に関する議論が作中人物たちの間で展開されていて、この小説は一種の問題小説になっている。これは、『クレリー』（スキュデリー嬢作）の中の会話に見られる議論を受け継ぐものである。この議論は、恋というものが理性の介入なしで生じるかど



うかという問題である。スキュデリー嬢の場合と違っているのは、ラファイエット夫人にあっては、恋というものが理性の介入なしで生じるという主張に軍杯があげられている点である。コンサルヴは、出会ったばかりの見知らぬ人を恋することはできないと主張している。それに対して、ドン・ガルシーは、恋は青天の霹靂であり、既に知っている人を恋することは不可能だと主張する：「私は、自然な愛は最初の瞬間に感じられるのであり、時間がたってからしか生じないような恋は、本当の恋とは呼べないと思う。」<sup>(12)</sup> (p. 52) 小説の筋は、この議論のいずれが正しいか証明するような形で展開を見せる。コンサルヴは、後に見知らぬ女性（ザイド）に一目惚れをすることとなり、ドン・ガルシーの主張の正しいことを認めるに至る：「ああ、ドン・ガルシーよ、あなたのおっしゃる通りでした。最初に心を打ち、不意を襲う恋以外に恋は存在しないのです。[...] 私のザイドに対する恋は、私を押し流す奔流であり、一瞬たりとも抵抗できません。」(p. 88) ラファイエット夫人にあっては、恋は理性の助けなしで発生し、理性や意志の力ではどうしようもないものである。この小説では、恋の情熱が相手と会うために幾多の障害を乗り越えさせる力となっていて、夫人の小説の中では唯一、恋が喜ばしい結末を迎えるという例外的な作品となっている。が、恋が引き起こす疑惑や嫉妬の苦しみや、その他、コンサルヴが示しているように、自分の愛情を相手に伝えられないという、恋と障害（「ザイド」では言葉が通じないためである）等のテーマには、恋は胸をときめかせるものであっても、同時に心の平静さを失わせ人を苦しめるものであるというラファイエット夫人のペシミスティックな恋愛観が窺われる。この小説では、上のような恋愛の起源の問題の他に、他人の恋人を奪うことを喜びとするような人間や、女性に執着しない男性であるが故にその男性を恋する女性、高い地位と財産なしだったら果たして自分を愛してくれるかと疑問になる貴族等が登場し、恋愛の諸相が描かれている。R. フランシオンは、「ザイド」が、17世紀の社交界の関心事であった恋愛の本質に関する様々な問題に答えた<sup>(13)</sup>ものであると指摘している。

さて、「ザイド」で、本筋（三人称の物語）の中に差し挟まれる物語は、

夫々作中人物による告白か証言としてなされている。『コンサルヴの物語』 *Histoire de Consalve* はコンサルヴがアルフォンスにする身の上話、『アルフォンスとベラジールの物語』 *Histoire d'Alphonse et de Bélasure* はアルフォンスがコンサルヴにする身の上話、『ドン・ガルシーとエルメヌシルドの物語』 *Histoire de Don Garcie et d'Hermesilde* はドン・ガルシーがコンサルヴにする自己弁護的な打ち明け話、さらに『ザイドとフェリームの物語』 *Histoire de Zaïde et de Félimé* は、フェリームがドン・オルモンにする打ち明け話…というように、各挿話は、本筋における会話なのである。『コンサルヴの物語』は、会話という形式をとっている一人称の告白であるにも拘らず、この物語の語り手＝作中人物があたかもすべてを見通す作者の如く振る舞っているため、作品全体に中途半端で不自然な感じを与えている。そこには、ジャン・ルーセが指摘しているように「現在の展望と過去の展望の混乱」(la confusion entre la perspective du présent et la perspective du passé)<sup>(14)</sup>が見られるのである。コンサルヴは、如何に彼の友人と恋人の陰謀の犠牲になったかを話しているのだが、陰謀が張りめぐらされている時には、まだそのことを知らなかったにも拘らず、すべてを知っているかのように話しているのである。つまり、コンサルヴは、彼の過去を語るとき、彼の経験（もしくは認識）した順に語っているのではなく、実際に物事が起った順に語っているのである。このことは、一人称で現在時のことが次々と語られるという形式に慣れている今日の読者にとって特に気になる点である。ラファイエット夫人自身、そのことを意識していて、告白の当の語り手コンサルヴに、こう言わせている。

Je ne vous dirai point tout ce qu'il me dit, parce que je vous en ai déjà raconté la plus grande partie pour donner quelque ordre à mon récit. Ce fut par lui que j'appris toutes les choses que j'avais ignorées dans le temps qu'elles se passaient, comme vous l'avez pu juger. (*Zaïde* p. 85)

彼（＝親友オルモン）が私に言ってくれたことすべてをあなた（＝アルフォンス）に繰り返しはすまい。と申すのも、私は自分の話に筋道を立てるた

めに殆どのことを既にあなたに語ったからです。お解りのように、事件当時私が知らなかったことをすべて知ったのは、彼を通してなのです。

このような説明がなされても、偏在する能力を持ち、どんな場所にも現れて人の会話に立ち会うことのできる者でなければできないような、数多くの会話の再現がなされたり、語り手自身がかつて一人でいた時に漏らした言葉（モノローグ）（「あなたは私を裏切ったのだ」 p. 81, etc.）がそのまま直接話法で再現されたりする等、作中人物たる語り手が、あたかも第三者のことででもあるかのように自分のことを語っている限り、人工的だという印象は免れない。こうした印象は、ラファイエット夫人が、コンサルヴの過去を、本筋の語り手に語らせず、当の作中人物に語らせたことに起因しているのである。他の挿話についても、多かれ少なかれ同じことが言えよう。夫人は、コンサルヴとザイードの恋の物語を様々な作中人物たちの手に委ねているため、物語がダブらないよう配慮して、例えば、ドン・ガルシーがコンサルヴに話（『ドン・ガルシーとエルメヌシルドの物語』）をし始める直前に、本筋の語り手に次のように言わせなければならなかったのである：「レオンが出発した日までに起ったことはすべて知っている、だから彼が出発した後に生じたことだけを知ればよい、とコンサルヴは彼（ドン・ガルシー）に言った。」(p. 139) 過去の物語を無駄なく展開させるための作者のこうした配慮が、作品に恣意的であるという印象を与えている。それというのも、物語を様々な作中人物に委ねたからである。

G. ジュネットの分類に従って『ザイード』の構成を見てみると、この小説の不首尾がはっきり分かる。『ザイード』の本筋を語る部分を第一次物語言説と呼ぶとすれば、物語の中の物語即ち挿話を第二次物語言説と呼ぶことができる。この小説の第一次物語言説は、全知の語り手が語っているのであるから、これは非焦点化のタイプつまり＜語り手＞作中人物＞という公式で表される物語言説に相当する。第二次物語言説の中で、特に問題となるのは『コンサルヴの物語』である。これは、当の作中人物が語っている話である以上、内的焦点化のタイプつまり＜語り手＝作中人物＞という公式で表される物語言説に相当

するはずである。が、実際には、＜語り手＞作中人物＞という公式で表わされる物語言説となっているのである。このことが、作品全体に人工的であるという印象を与えているのである。

ところで、従来の大長編小説で、作中人物が非現実的な出来事や恋愛の種々相を展開するための口実もしくは手段として利用されているのと似て、『ザイード』では、幾人もの作中人物が、様々な恋愛の形を読者に提供するための単なる動機付けの役割しか負わされていないという面が残っている。（この小説が一時的には人気はあったが、後世まで生き残ることができなかったのは、そのためでもあろうし、又、上で見たように人工的なところがあったからであろう。）

こうした問題を解決するには、非焦点化のタイプ（＜語り手＞作中人物＞）の物語言説で作品を統一すること、即ち、すべてを見通す語り手が物語の一切を引き受け、最後まで一貫して語るという形式をとること、又、人間そのもの、人間の僅かな動作や心の動きが中心的なテーマである物語にすることが必要であることは、明白であろう。『ザイード』の後、ラファイエット夫人は、挿話で物語の大半を構成するという従来の小説の形式を放棄することになるが、それには今見たような『ザイード』作成の経験が生かされていると思われる。

### 一技法の独創性一

『モンパンシエ公爵夫人』や『タンド伯爵夫人』と『クレヴの奥方』との相違は、前者では＜ヌーヴェル＞に期待される、歴史家のような態度に語り手があくまで忠実な点である。当時の批評家デュ・ブレジールは、新しい小説では、語り手は物語に介入して自分の意見や感想を述べてはならない、それは読者の自由に任せるべきだとして<sup>(15)</sup>いる。当時の批評家は、語り手の物語への不介入に、新しい小説の長所を見出していたのである。大長編小説＜ロマン＞の語り手は、現実離れた出来事（奇怪な事件、奇跡的な再会等）を思うがまゝに次から次へと積み重ねるという弊害を持っている。そこでは物語の背後で思うがまゝに<sup>(16)</sup>万事を操る、大道芸人のような手先が見え透っている。新しい小説で

は、語り手は物語に姿を現してはならない。語り手に期待されるのは、事実の単なる報告者としての役割であり、歴史家のように、事実に忠実に語らねばならない。それが時代の要請であったのである。だが、歴史家のように作中人物から遠く離れて、外部からしか描くことができないとすれば、人物の秘かな心の動きをどのようにして描くのか。それを可能にするのは、回想録『王弟妃アンリエット・ダングルテール伝』で見せていた、第三者としてコメントする、回想録作者としての態度である。そのコメントは、既に見たように、1つの意見もしくは解釈に留まっていた。が、『クレヴの奥方』では、語り手に、全知の視点、即ち作中人物の思考や感情の一切を知っているという特権的な立場が与えられ、絶対的な判断としてなされるのである。この神的全知の視点から、語り手は、主人公が明晰さを失ったり誤った思考に陥ったりした時、物語に介入して、分析し解釈するのである。このことは、J. ルーセの言うように、歴史家の権限を越える特権を語り手に与えることであったのである。又、それは伝統的な語りの技法から見れば、1つの革新であったのである。伝統的な小説の概念を念頭に置いて『クレヴの奥方』を批判した、当時の批評家ヴァランクルの指摘が、そのことを暗示している：「しかし、クレヴの奥方が手紙を読んで感じた嫉妬心 […] 又はそれに類する他の多くのことを彼（作者）はどのようにして知ることができたのか。 […] 主要人物のそれぞれに腹心を配して、その者から彼らの秘密の出来事を知らしめるようにすべきであったろう。」<sup>(17)</sup>

しかし、ラファイエット夫人は、神的全知の視点を濫用してはいない。端役である宮廷の人物たちは、王太子妃も含め、少しも分析されることはなく、彼らは、彼らの態度と行動と発言を通してしか（物語に）現れない。彼らは≪外部からのヴィジョン≫によってしか描かれていないのである。主要な作中人物であるシャルトル夫人もヌムール公もクレヴ殿も、深くは分析されていない。彼らの感情や思考は、主人公の内面を明るみに出す必要に応じて表現されているだけであり、それも主として彼らの行動や発言によってである。とはいえ、主人公自身が自覚していない心の動きを読み取る彼らの洞察は、主人公の内面を（読者に）明らかにするのに欠かせぬものになっている。（後述）≪背後か

らのヴィジョン」は、主人公に集中的に用いられ、その有効性が発揮されるのであるが、それは、動揺して見失った自己を認識しようと努める主人公の思考や推論が時として迷路に入り込んだ時や、自己を十分に認識できない時、必要となるのである。そのような時以外は、語り手は、主人公の思考や感情を単に描写しているだけである。

主人公は物語の舞台に登場してから暫くは、殆ど、外部から描かれているだけである。語り手の分析が始まるのは、奥方がヌムール公に対する恋を自覚し、心の中に葛藤が生じた時である。奥方は母親からヌムール公に関する浮いた話を聞かされた時、初めて彼に対する好意を嫌が上でも自覚するのであるが、その時、語り手が、「彼女はまだそれ（＝ヌムール公に対する好意）を自分で認めようとしていなかったのである」(elle n'avait encore osé l'avouer à elle-même) (p. 275) <sup>(19)</sup> というように、全知の視点から、それまでの彼女の精神的態度を（読者に）解明している。主人公が自らに告白し得ぬ恋心を持つのであってみれば、語り手が彼女に代わってその心を解き明かさねばならないのである。この他にも、語り手は「彼女は彼の姿を見て心が乱れずにはいられなかったが、そのくせ彼に会えた喜びを禁じ得なかった」(Elle ne pouvait s'empêcher d'être troublée de sa vue, et d'avoir pourtant du plaisir à le voir) (p. 277) というように、彼女に代わってその心中を明らかにしている。

全知の視点からの介入が取り分け明瞭に見られるのは、主人公の危機が最大となり、後で自分自身と向かい合って、明晰さを取り戻そうと努めるが完全には取り戻せずにいる状態にある時である。その条りは、小説のほぼ中央部に位置し、主人公が宮廷から遠ざかる決意をし物語が新しい局面へと移行する発端となる部分である。

奥方は、テミーヌ夫人からシャルトル侯に宛てられた手紙を読んだ後、自己自身と向かい合って、自己を認識しようと努める。語り手は、そんな彼女の思考を一定の距離を取って語っているのであるが、彼女はまだ明晰さを失ったままであり、彼女が感じている苦しみの理由が、嫉妬ではなく、（ヌムール公が落馬した時取り乱し）ヌムール公に対する気持ちを他人に知られたことに対す

る恥ずかしさのせいにしている。彼女は、それが思い違いであることに気が付いていない。(それ位動揺が大きかったことを示している。) 彼女は、自分の苦しみの理由が嫉妬であることを自分で認めようとしないのである。このように当人自身が気付かず、又、気付こうともしないことを指摘するには、内的焦点化による語りでは不可能である。それを可能にしているのは、全知の視点から第三者として語る語り手の存在である。

Quelle vue et quelle connaissance pour une personne de son humeur, qui avait une passion violente, qui venait d'en donner des marques à un homme qu'elle en jugeait indigne et à un autre qu'elle maltraitait pour l'amour de lui! Jamais affliction n'a été si piquante et si vive: il lui semblait que ce qui faisait l'aigreur de cette affliction était ce qui s'était passé dans cette journée et que, si M. de Nemours n'eût point eu lieu de croire qu'elle l'aimait, elle ne se fût pas souciee qu'il en eût aimé une autre. *Mais elle se trompait elle-même, et ce mal, qu'elle trouvait si insupportable, était la jalousie avec toutes les horreurs dont elle peut être accompagnée.*(p. 310) (強調: 筆者)

奥方のような気質の人には、何という知識であり啓示であったことか。彼女は心に抱いている激しい恋のしるしを不実な男にありありと示し、一方でまたその恋のためにすぎない態度を装った一人の男にもそれを見せたのだ、と、思えばまたとないほどの鋭い悔恨が奥方をさいなむのであった。その悲しみをますます強くするのは、その日の出来事があったせいだと彼女には思われた。彼女が公を慕っていることを、もしヌムール公がまだ知らないでいるのだったら、公がほかの女を愛していようが少しも気にしないものと奥方には悔やまれるのだった。しかし彼女は思い違いをしていた。彼女の心を責めているこの堪えきれない苦痛は、これは持ち前のあらゆる恐ろしい形相をそなえた嫉妬だったのである。(強調: 筆者)

奥方は、自分の苦しみの原因が嫉妬だということを(恐らく自尊心のため)

認めようとしていないのである。それを語り手が指摘しているのである。さらに、語り手は「～と彼女には思われた」(il lui semblait que ～)という表現を用いて、彼女の思考が誤った前提(その手紙は実はシャルトル公宛ての手紙であるがヌムール公宛てのものだと思いこんでいる)の上に立っていることを強調しているのである。

従来の大長編小説では、作中人物の心情は、'腹心' (le confident) に対する告白や手紙によって吐露された。が、そのような一人称の自伝的・告白的な語りの形では、作中人物が錯覚している瞬間に、「しかし彼女は思い違いをしていた」(Mais elle se trompait elle-même) というように、それが間違いであることを指摘することはできないのである。単に間違いを指摘するのであれば、当の人物が後で間違いに気付いて(実際、奥方は後でそのことに気付く)、回顧して語り或いは書くという形でも、確かに可能ではあろう。だが、一人称の自伝的・告白的な語り(これは内的焦点化の場合によくある語りのタイプである)による場合は、間違いを指摘できるのは当人がそれに気付いてからのことである。ラファイエット夫人が用いている語りの技法とこのような技法には、語りの効果の点で、一見して殆ど差が無いように見える。が、後者(一人称の語り)では、読者がその間違いを知るのは、当の作中人物が気付いて回顧する時であるのに対して、前者(全知の視点からの語り)では、読者は、当の人物自身がまだ気付いていない時にそれを知る。こうして読者は、語り手の共犯者となり、その人物の行方を見守るといふ喜びを得るのである。従来の大長編小説の回顧的・告白的な挿話を放棄し、時間の流れに沿って現在進行の形で物語を進めることで、それが可能となったのである。ラファイエット夫人の独創性は、将に、そこにあると言えよう。

語り手は必要に応じて物語に介入し、主人公の心理を分析しコメントしているのであり、常にそうしているわけではない。奥方は、或る女性からヌムール公に宛てたものだと(誤って)思い込んでいる手紙を、王太子妃から手渡された直後、奥方の動揺は頂点に達し、落ち着きを失った奥方は急いで家に帰り、一人になって自分の置かれている境遇をよく考えようとするが、心の乱れは治



まらずにいる。語り手は、奥方のそうした動揺の原因を、分析したり説明したりしようとせず、次の様に単に心の混乱を語るに留めている。このことが、逆に、自己認識が如何に難しいかという印象を与える結果となっている。

Mme la Dauphine quitta Mme de Clèves après ces paroles et la laissa si étonnée et dans un si grand saisissement qu'elle fut quelque temps sans pouvoir sortir de sa place. L'impatience et le trouble où elle était ni lui permirent pas de demeurer chez la reine; elle s'en alla chez elle, quoiqu'il ne fût pas l'heure où elle avait accoutumé de se retirer. Elle tenait cette lettre avec une main tremblante; ses pensées étaient si confuses qu'elle n'en avait aucune distincte; et elle se trouvait dans une sorte de douleur insupportable, qu'elle ne connaissait point et qu'elle n'avait jamais sentie.(p. 308)

王太子妃はこう言ったままクレヴの奥方のそばをお離れになった。奥方は、呆然としてあまりの驚きに心も身もこわばってしまい、その場にたたずんでいた。心の乱れと焦燥で奥方は王妃のおそばにじっと居ることができなくなって、普段の時刻よりずっと早くおいとまして帰った。その手紙をふるえる手にもつ奥方の心は、ますますあやしく乱れるばかりで、ひとつとしてはっきりした考えが浮かばない。いまだかつて知らぬ、感じたこともないせない苦しみの中に沈んでしまった。

ここでは、語り手は、主人公の心の混乱を混乱として語っているだけである。当人が動揺のあまり考えることが不可能となり、自己の動揺の理由が何であるか名付けることができずにいるのである。そのような人間の内面をそれ以上はつきり見ることはできないのである。この、頂点に達した動揺と苦しみが、奥方がヌムール公との最後の対話の時に、どうしても身を引くことを告げる原因となるのである。ラファイエット夫人の作品の作中人物たちが最も恐れているのは、自己を失うことである。自己を認識することを妨げるのは、恋につきも

の心の動揺であり、嫉妬の苦しみなのである。恋愛は、ラファイエット夫人にあっては、不合理で自己認識を妨げるものなのである。この小説は、主人公が恋のために見失った自己を、後で振り返って明晰に自己を認識しようとする物語、恋の情熱と理性の葛藤の物語なのである。

上の引用とは反対に主人公が喜びにひたっている時も、彼女の心は、深く分析されたり解明されたりしていない。問題の手紙がヌムール公宛てのものでないと知ってから、奥方の危機は去ったかに見え、彼女は夫とヌムール公の3人で、部屋に閉じこもって、にせの手紙を書くことになる（元の手紙を既にシャルトル侯に返したため、奥方は、王太子妃に返すためのにせ手紙を書く必要に迫られ、手紙の内容を知っている3人で協力して思い出して書くことになったのである。）こうして、彼女は、何も知らない夫のそばでヌムール公と共に心秘かに楽しい午後を過ごす。この時、彼女の方は、喜びが頂点に達している。

La présence de son mari et les intérêts du vidame de Chartres la rassuraient en quelque sorte sur ses scrupules. Elle ne sentait que le plaisir de voir M. de Nemours, elle en avait une joie pure et sans mélange qu'elle n'avait jamais sentie [...]. (p. 328)

夫がそばに居てくれるし、事がらが伯父のシャルトル侯のためということと奥方の気持はらくであった。彼女は、ヌムール公に会っている喜びだけを感じていればよかった。かつて感じたことのない純粹でまじりけのない喜びであった [...]。

奥方の幸福な様子を描く条りは、確かに全知の視点から語られているのだが、深くは分析されず、大半が外部的描写に留まっている。彼女は、もう何も考えることなく、ヌムール公と会っている喜びに心の中で密かに身を任せるだけである。語り手は、もはや分析する必要はないのである。そこに、物語の形式と物語内容の一致が見られるのである。

### —視線の多数性—

『クレヴの奥方』では、主人公の内面は語り手の分析によって明らかにされるだけでなく、作中人物たちの洞察を通してしばしば明らかにされている。

（但し、後で述べるように‘語りの視点’が作中人物に委ねられているのではない。つまり内的焦点化による語りを採用しているのではない。）内省的で言葉少ない主人公は、他者の僅かな言葉に、しばしば当惑もしくは動揺し、黙り込んでいる。表情・態度・動作等は、言語外のコミュニケーションの手段であり、作者は、そういったものを巧みに利用している。沈黙そのものが、内面を語ることもある：「別に隠し立てしようというはっきりした意図もなく、彼女はつい黙っている。しかしシャルトル夫人にはそのことが、そしてまた娘が彼（ヌムール公）に持っている好意も明らかに分かっていた」（p. 269）「ヌムール公は彼女が黙っているのに気が付いた。そのことから彼は悪くない兆候を見てとったかもしれない。」（p. 294）「クレヴの奥方は答えなかった。その沈黙で夫は想像したことが真実であると確信した。」（p. 333）

作中人物たちの洞察力のお陰で、読者は（上で見た語り手の分析による場合と同様）、主人公が自分でまだ気付いていない当惑や沈黙の理由を知ることができる。こうして読者は、主人公の動向のある種の高みから見守りつつ、しかも主人公と共に生きるというダイナミックな喜びを得るのである。

主人公の当惑や動揺の原因を見抜く洞察力を備えているのは、彼女に恋心を抱いている男たちと、色恋沙汰や陰謀に巻き込まれないかと心配している彼女の母親（シャルトル夫人）である。しかし、主人公が結婚するまでは、彼女の心の中は、殆ど語られていない。彼女は、意志を持たない人間であるかのように母親の勧めのままにクレヴ殿と結婚している。主人公の内面が他者の視線を通して初めて示されるのは、許されぬ恋が芽生え、秘密ができたが故に心に戸惑いが生じた時である。奥方の恋を最初に見破ったのは、奥方を以前から慕っていたギーズの若殿である：「利害関係が彼（若殿）に他の人たちより鋭い洞察力を与えていた。」（p. 298）奥方が王太子妃から、ヌムール公に特別な気持ちを持っているようだと何気なく言われた時、奥方の顔に表れた戸惑いの表

情をギーズの若殿は見逃していない。

Le chevalier de Guise, qui l'adorait toujours, était à ses pieds, et ce qui se venait de passer lui avait donné une douleur sensible. Il prit comme un présage que la fortune destinait M. de Noumours à être amoureux de Mme de Clèves; et, soit qu'en effet il eût paru quelque trouble sur son visage, ou que la jalousie fit voir au chevalier de Guise au delà de la vérité, il crut qu'elle avait été touchée de la vue de ce prince. (p. 263)

あいかわらず奥方を慕っているギーズの若殿は、そばにいて今しがたのできごとで一人胸を痛めていた。彼は、それがいずれヌムール公が奥方に恋をするようになる前兆だと思った。奥方の顔の上に尋常でない表情が事実うかんだのか、それとも嫉妬がギーズの若殿に事実以上のことを看破させたのであったか、とにかく彼は奥方がヌムール公の姿に心を動かしていると思った。

奥方は、生じたばかりの恋の情熱を、この時点では自分でそれと明確には自覚していないのである。この小説では、奥方ばかりでなく、クレヴ殿もヌムール公も自分自身の情熱に関わる場合は、奥方と同様に無力である。人間がどこまで自己を認識できるかということについては、当時（17世紀）既に問題とされていたようである。ジャン・ルーセは、人間が自己に関して漠然とした意識しか持っていないという考えは、17世紀にあって新しいものではなく、モンテニユ、パスカル、マルブランシュ、ラシーヌ、ラ・ロシュフーコーらにも認められると指摘している。<sup>(21)</sup> ラファイエット夫人の作品にも、このことが現れていると言えよう。主人公が自己を見失っている瞬間に、他者の明敏な洞察力を持った視線が投げかけられるのである。この場面は、奥方の心の変化をいち早く読み取ったギーズの若殿が、奥方に、自分の片思いの気持ち（心苦しさ）をそっと打ち明けたところで終わり、それを聞いた奥方の反応は全然触れられないまま、場面は、突然、奥方の母の家に移行する。母親は、娘（クレヴの奥方）がその日の舞踏会で起こったことで頭が一杯になって帰って来て、クレヴ

ヴ公を賛美するのを聞いて、不安を抱く。この場面は、ごく簡潔にはあるが、母親の観察が語られているのである。次の場面は、翌日の宮廷の場面であるが、主人公に対する視線は、語り手自身に戻っている：「その翌日、結婚式があげられて、そこに列席しているヌムール公のえも言われぬ容姿や態度の美しさに、クレヴの奥方はますます感嘆してしまった。」(p. 263)

このように、主人公に対する視線がギーズの若殿から母親へ、さらに元の語り手へと次々と移行しつつ、主人公の心理が明らかにされているのである。こうして場面が次々と変わり、物語が連行する。この後、奥方の心境は、母親が死ぬまで、主として母親の視線を通して示されることとなる。ギーズの若殿や母親らの洞察力のおかげで、我々読者は、主人公のヌムール公に対する恋を、主人公自身がそれと気付く前にそれと知ることができるのである。恋を自覚し主人以外の男に恋心を抱いたことの重大さを奥方自身が自覚するのは、後になってからである (p. 275)。恋を自覚してから、奥方は一層落ち着きがなくなり、ヌムール公——彼は恋愛経験が豊富で、しかも恋愛の当事者である——が、奥方の、彼に対する好意を見抜いている：「彼（ヌムール公）の目をなるべく避け他の人たちよりも少なく話をしようといくら骨を折っても、どうしても、自然の気持ち少しは外へもれるので、そのたびに彼は奥方が自分に全く無関心ではないと分かるのであった。」(p. 298)

主人公の内面を、既に上で見たように語り手の分析によって、又、作中人物の視線を通して、読者が当人よりも早く知ることができるのが、この小説の特色の1つとなっているのであるが、特に主人公が大きな動揺に襲われ自己を制御できなくなった時、他者の視線が、とりわけ有効となっている。次の一節は、そういう例の1つであるが、見る者と見られる者の夫々の思いが交錯する場面となっている。

On courut à lui, et on le crut considérablement blessé. Mme de Clèves le crut encore plus blessé que les autres. L'intérêt qu'elle y prenait lui donna une appréhension et un trouble qu'elle ne songea pas à cacher; elle

s'approcha de lui avec les reines et, avec un visage si changé qu'un homme moins intéressé que le chevalier de Guise s'en fût aperçu; aussi le remarqua-t-il aisément, et il eut bien plus d'attention à l'état où était Mme de Clèves qu'à celui où était M. de Nemours.[...] Quand il (=M. de Nemours) la (=la tête) releva, il vit d'abord Mme de Clèves; il connut sur son visage la pitié qu'elle avait de lui et la regarda d'une sorte qui put lui faire juger combien il en était touché. [...] elle ne sentit que l'affliction de voir qu'il (=le chevalier de Guise) s'était aperçu de ceux (=les sentiments) qu'elle avait pour M. de Nemours. (pp. 306-307)

人々は公のそばへ駆けつけてよほどの重傷に違いないと思った。クレヴの奥方にはなおさらそういう気がした。平生から公によせている思慕がふつう以上に心配させ胸をときめかせて、奥方はもうその狼狽を隠すことさえ忘れていた。奥方は妃がたと一緒に公のそばに走り寄ったがその変わった顔色には、ギーズの若殿でなくても気が付くはずであった。もちろん若殿にはすぐ気が付いた。若殿はヌムール公のけがよりも奥方のただでない様子の方に心を奪われていた。[...] ようやく起きあがった時に彼(=ヌムール公)に最初に見えたのはクレヴの奥方の姿であった。彼は奥方の顔にただよっている気の毒そうな表情をはっきり見てとった。彼も自分の感動のしるしをいっばいにこめた目つきで奥方を見かえした。[...] 奥方は、自分がヌムール公を慕っていることを他人に気付かれたという後悔を感じるばかりであった。

怪我をしたヌムール公のところに駆け寄った宮廷人たち、とりわけ公のことを心配して驚いている奥方、そんな奥方を眩暈がおさまって見ているヌムール公、そして奥方の方に気を取られているギーズの若殿、というように、ここには作中人物の様々な思いが集中的に現れているのである。ギーズの若殿は、奥方のヌムール公に対する気持に疑いの余地ないことを知って「苦しみ」(douleur)に心を引き裂かれる。ヌムール公は、彼が見たことに対して「喜び」(la joie)を感じ、怪我をしたにも拘らず陽気になっている：「彼は普段

よりもって愉快そうにさえ見えるのだった。」(p. 307) 奥方は、後で、二人の男性に自分の気持ちを知られてしまったことをまもなく知り、特に他人（第三者）即ちギーズの若殿に知られたことに心を痛めている。それは、奥方が、若殿が王太子妃に告げ口をしないか心配しているからである。王太子妃も、ヌムール公に好意を寄せているからであり、王太子妃に仕える身の奥方にとっては、立場上、具合が悪いからである。奥方は、自分の気持ちを当のヌムール公に知られたことに対しては、やはり心を痛めるが、そこには「ある種の甘い気持ち」(p. 307) が混じっている。（これら三人以外の人物の心中は、殆ど語られていない。主人公をめぐる恋愛関係を描くために必要最小限の人物の内面のみ語られていると言えよう。）恋と野心が絡み合う宮廷社交界は、他者の僅かな動作や表情も見逃すまいとする視線の交錯する世界でもある。この小説に見られる視線の多数性は、そうした社会の中で二重生活を強いられる人間たち——特に何らかの恋愛関係にある者たち——の微妙な心理と人間関係を、いわばポリフォニックに描くのにふさわしい技法であろうと思われる。

ところで、主人公の心理が他の作中人物の視線を通して描かれる条りが、語りの視点の変化に対応しているのではないか、つまり、語り手が作中人物の視点から語っている（＝内的焦点化による語り）のではないかという疑問が生じるであろう。が、そうではないのである。内的焦点化（＜共にあるヴィジョン＞のタイプ）による語りであるかどうかを知るためには、R. バルトが、*Introduction à l'analyse structurale des récits* で指摘している最低基準を当てはめれば分かるであろう。<sup>(22)</sup> 三人称で語られる文（より厳密には、語られる対象が三人称で指示される文）が内的焦点化による文かどうかを見分ける基準は、一人称に書き直した場合に、それに伴う文法上の変更（所有形容詞や動詞の活用の変更等）を除いて、言説のどんな改変をも生じさせないですむかどうか、ということである。例えば、「彼は普段よりもっと愉快そうにさえ見えるのだった。」(il paraissait même plus gai que de coutume) は‘彼’(il) という三人称の代名詞を一人称の代名詞‘私’(je) に置き換えると、「私は普段よりもっと愉快そうにさえ見えるのだった。」(je paraissais même plus gai que de

coutume) となり、明らかに意味論上誤りであるから、この文は内的焦点化による語りの文ではない。作中人物の内面を三人称で語る他の文についても、ほぼ同様である。このことから、語り手は作中人物の視点から語っているのではなく、全体的には相変わらず全知の視点から語っている、ということが分かるのである。

### 一内的モノローグ

語り手は、主人公が一人になる機会が増えるにつれて、彼女の思考や感情を他者の洞察を通してばかり明らかにしてはしていられなくなる。そういう訳で直接話法の内的モノローグが導入されても不思議ではないであろう。この小説には、内的モノローグは全部で5つあり、2つは主人公のもの、3つはヌムール公のものである。いずれも、「彼女は言ったものである」(disait-elle)とか「彼は言ったものである」(disait-il)とか「彼は叫んだものである」(s'écria-t-il)という挿入句はあるが、会話と違って引用符なしで導かれている。作中人物の会話の始まりがダッシュで示されているのに対して、独り言には引用符が全く用いられていない。こうして作者が独り言と会話を区別しているのであり、批評家たちの慣例に従って思考(内面)の表現である点を重視し、内的モノローグと呼んでよいであろう。いずれも、作中人物が内的葛藤に陥ったり感動した状態になった瞬間に、間接話法から直接話法に切り替えられている。次の条りの内的モノローグは、くだんの手紙を読んだ後、一兩日のうちに大きな苦悩と喜びの両方を味わい我を忘れていた主人公が振り返った時のものである。

Mme de Clèves demeura seule, et sitôt qu'elle ne fut plus soutenue par cette joie que donne la présence de ce que l'on aime, elle revint comme d'un songe; elle regarda avec étonnement la prodigieuse différence de l'état où elle était le soir d'avec celui où elle se trouvait alors; [...].

[...] Elle fut étonnée de n'avoir point encore pensé combien il était peu vraisemblable qu'un homme comme M. de Nemours, qui avait toujours fait



paraître tant de légèreté parmi les femmes, fut capable d'un attachement sincère et durable. Elle trouva qu'il était presque impossible qu'elle put être contente de sa passion. Mais quand je le pourrais être, disait-elle, qu'en veux-je faire? Veux-je la souffrir? Veux-je y répondre? Veux-je m'engager dans une galanterie? Veux-je manquer à M. de Clèves? Veux-je me manquer à moi-même? Et veux-je enfin m'exposer aux cruels repentirs et aux mortelles douleurs que donne l'amour? Je suis vaincue et surmontée par une inclination qui m'entraîne malgré moi. Toute mes résolutions sont inutiles; je pensai hier tout ce que je pense aujourd'hui et je fait aujourd'hui tout le contraire de ce que je résolus hier. Il faut m'arracher de la présence de M. de Nemours, il faut m'en aller à la campagne, quelque bizarre que puisse paraître mon voyage, et si M. de Clèves s'opiniâtre à l'empêcher ou à en vouloir savoir les raisons, peut-être lui fera-je le mal, et à moi-même aussi, de les lui apprendre. Elle demeura dans cette résolution et passa tout le soir chez elle [...]. (pp. 329-331) (強調：筆者)

一人きりになった奥方は自分の慕っている人をそばに見ている喜びで張り切っていた心が一時にゆるむと、夢から覚めたような気がした。そして前夜と今の気持との大変な相違を考えてみた [...]。

[...] ヌムール公のように女のことで浮気っぽい評判をとっている人が誠実にひとつの恋を守っていられることが殆どあり得ないことだと考えていなかったことに驚いた。彼女は、いつかは彼女が公の恋に満足していられなくなるだろうと思った。しかし、もし私が満足できるようだったら、と彼女は言ったものである、それで私はどうしようというのだろうか。それを受け入れるつもりなのだろうか。あの人の気持に応じようというのかしら。色恋などというものに足をふみこむつもりなのだろうか。クレージュ殿を裏切るつもりなのだろうか。自分自身をも裏切る気なのだろうか。そうした恋から生まれる後悔や苦痛にすすんでさいなまれようというのだろうか。私は本意ならずも自分を引きずっていく気持についてうち負けてしまった。いろいろの決心は

しても何の役にもたちやしない。昨日も今日も同じことを考えていた。それに昨日決心したことのちょうど反対のことを今日もしている。この上はヌムール公の目から逃げ出さねばならない。田舎へ行かねばならない。私の旅行が人に不振がられてもしかたがないことだ。そしてクレヴ殿がまた頑固に反対したりその理由をきこうとしたら、あの人には気の毒だけれど、そして私もつらいことだけれど、その理由をうちあけてもいい。奥方はそういう決心をしてその夜はずっと家に閉じこもった […]。(強調：筆者)

奥方の過去と未来が、この数行の内的モノローグに縮約されている。宮廷に出ていた彼女は、実際このモノローグ以後田舎に身を引くことになる。彼女はそれまで、自分の行動や態度と周囲の人物たち(ヌムール公やギーズの若殿等)の反応をあれこれ回顧し、ヌムール公への好意や心の動揺を人に見せないようにしようと決意をしてきたが、常に徒労に終わっている。既に幾度かしようとしてできなかった告白のことを、今一度考え、後に実際に夫に告白をする。そして夫も彼女自身も大きな苦悩を経験することになる。道徳的・理性的要請と恋の炎——彼女はヌムール公と共に幸福な午後を過したばかりである——の葛藤が、「私は～するつもりだろうか」(VeuX-je)という言葉の繰り返し(7回)に現れている。この葛藤の後に恋の情熱に対する無力さと敗北の自覚が続く。恋が生じさせる後悔と苦悶——彼女は前日に苦い経験をしたばかりである——に対する恐れが、「せねばならない」(il faut)という言葉の繰り返しに現れている。彼女は宮廷からの離脱の必要性を悟るのである。そしてこのことが、告白の決意に繋がるのである。主人公の、幾度も繰り返される自問や決意を直接的に表現することによって、作者は主人公が自立し独立した生を生きていると読者に思わせるのに成功している、と言えよう。モノローグ(直接話法)は、作中人物の思考や感情が他の出来事と同様1つの行為として表現されたり、間接話法で表現される場合と違って、作中人物の情動や葛藤を生き生きと伝えているのである。元来、直接話法は、発話された言説であれ、内的言説であれ、言語の意味内容そのものだけでなく、言語外の精神状態をも生き生きと表現す

るために用いられるのである。つまり、直接話法は演劇的要素を持っているのである。ラファイエット夫人はそういう効果を巧みに用いているのである。

ところで、それまで語り手によって間接話法で語られていた思考の流れが、主人公自身による直接話法のモノローグへと、殆ど切れ目を感じさせることなく巧みに移行されている。<sup>(23)</sup>「彼女は言ったものである」(disait-elle)という挿入句があるにも拘らず、そのスムーズな移行を可能にしているのは、「しかし」(Mais)という接続詞である。このようなスムーズな移行は、ヌムール公の内的モノローグが始まる時にも見られる。(p. 369) その場合は、内的モノローグは「なぜなら結局彼女は私を愛しているからなのだ」という言葉で始まっていて、「なぜなら」(car)という接続詞がモノローグへの移行をスムーズにしているのである。このような話法の切り換えの妙は、この他にもヌムール公の会話(直接話法)から、それを聞いていた奥方の思考(間接話法)へ移行する場合(p. 294)や、次の奥方の2つ目の内的モノローグから彼女の外観の描写への移行の際にも見られる。

Je serai bientôt regardée de tout le monde comme une personne qui a une folle et violente passion. [...] c'est pour éviter ces malheurs que j'ai hasardé tout mon repos et même ma vie.

Ces tristes réflexions étaient suivies d'un torrent de larmes [...].(p. 352)

私は皆から恋に正気を失った乱らな女のように思われることだろう。[...] こういう不幸を前もって避けようとしたばかりに、私は却って心の落ち着きも一生も台なしにしてしまう憂き目を今見ている。

こういう悲しい考えに押しあげられて、涙がとめどもなく流れるのだった[...]

奥方の流す涙は、彼女が心の葛藤から抜け出すことができなくなって陥った言い表し難い感情の外部への現れなのである。この涙を流す行為は、表現の不可能性を表現しているのである。

ラファイエット夫人は、この小説でG. ジュネットの言う＜語りの頻度＞<sup>(24)</sup> (la *fréquence narrative*) を巧みに使い分けている。＜語りの頻度＞とは、一度起こったことを一度だけ語るか（＜単記法＞le *singulatif*）、何度も起こったことを一度だけ語るか（＜一括法＞l'*itératif*）、一度起こったことを何度も繰り返して語るか、という物語言説と物語世界の頻度の諸関係のことである。同じく一括法でも、「ヌムール公は長い間悲しみ同じことを考えた」(M. de Nemours fut longtemps à s'affliger et à penser les mêmes choses) (p. 353) というように文字通り繰り返したということを表現する場合と、単に繰り返しを表す半過去を用いている場合の二通りある。作者の巧みさは、繰り返しを表す半過去と、単純過去（これは‘点的過去’とも呼ばれ、一回限りの行為を表す）を使い分けている点にある。例えば、クレーヴ殿とシャルトル嬢（後のクレーヴの奥方）の会話で、クレーヴ殿が自分に対する彼女の気持ちの敬意と感謝の程度を出ないのを不満に思い、愚痴をこぼす時には、「彼は彼女に言ったものである」(lui *disait-il*) (p. 258) と半過去を用いて、愚痴が繰り返されたことを表し、不満の大きさを強調している。それに対するシャルトル嬢の返事は、「彼女は彼に答えた」(lui *répondit-elle*) (p. 258) というように単純過去を用い、一度だけきっぱりと返事をしたことを強調しているのである。上で引用した内的モノローグが始まる時も2つの時制が使い分けられている。その内的モノローグの直前の間接話法の最後の文で、「彼女は、いつかは彼女が公の恋に満足していられなくなるだろうと思った」(Elle *trouva* qu'il était presque impossible qu'elle put être contente de sa passion) というように単純過去を用い、彼女の判断が一旦は行われた、ということを示し、それに続く内的モノローグは、「彼女は言ったものである」(*disait-elle*) というように、繰り返しを表す半過去で導入し、奥方の迷いが幾度も繰り返されたことを示している。奥方の苦悶を、こうして強調しているのである。

よく指摘されるように、この小説に見られる内的モノローグは、作中人物が動揺し興奮状態にあるにも拘らず、演説口調で論理的で秩序立てられたものとなっている。このことは当時の悲劇についても同様である。演劇の場合は、モ

ノローグは（観客に聞こえるように）発話されるが、それは内面の声（la voix intérieure）が聞き取れるようにしたものであることは言うまでもない。コルネイユの悲劇の主人公は、何をすべきか、恋と名誉（あるいは義務）の相克に苦しみ、自問している：「父か、恋人か、名誉か、愛か、／尊厳しい世の定めか、抗し難い恋の圧力か、／我が恋の欲びがすべて無くなるか、それとも我が名誉が地に落ちるか。」（Père, maîtresse, honneur, amour, /Noble et dure contrainte, aimable tyrannie, /Tous mes plaisir sont morts, ou ma gloire ternie.）（*Le Cid*, Acte I, scène VI）ラシーヌにあっては葛藤が内面のより深いところでなされている。ラシーヌの悲劇の登場人物たちは、自分が何をし、何を感じているか分からなくなっている：「何という陶醉に心を奪われているのか？ 何という悲しみに身をさいなまされているのか？／ [...] / あゝ！ 私は愛しているのか、憎んでいるのか分からないのか？」（Ah! ne puis-je savoir si j'aime ou si je hais? [...] / Quel transport me saisit? Quel chagrin me dévore?）（*Andromaque*, acte V, scène I）<sup>(26)</sup>

このように古典悲劇の登場人物たちも、動転し心が乱れているにも拘らず、彼らの発する言葉は演説口調で整然と秩序立ったものとなっている。こういう点が、現代の内的モノローグと異なる点である。現代の内的モノローグは、例えばS. ベケットの作品が示しているように、生まれた瞬間の思考或いは生成しつつある思考、未だ充分に言語の統辞構造への組織化を受けず、基本的な統辞的状态<sup>(28)</sup>に陥りかろうじて到達したばかりの思考を表現しようとしているのである。現代の内的モノローグは、我々の内部に留まっている漠として曖昧なもの、無秩序で混沌としたものへと向かっているのである。それとは反対に、この小説に見られる内的モノローグは、同時代の悲劇のそれと同様、熟慮され整然と秩序立てられたものとなっている。まさにその点が17世紀の言説の特色なのである。

## 結 び

全知の語り手が物語を一貫して引き受け、主人公の内面に自由に出入りし、

読者の内面を時間の流れに沿って直線的に語り、必要に応じて第三者の立場からコメントすること——こうしたことをJ.-P.サルトルならば、モーリャックにしたように非難するかも知れないが<sup>(29)</sup>——は、今日では決して珍しくはない。が、作中人物自身が気付いていない心の内密な動きまでも明らかにするには、当時の伝統的小説（＜ロマン＞）に見られる手紙や作中人物による回顧的挿話、要するに告白的・自伝的な一人称の語りの形式には限界があり、小説の大半を占める回顧的挿話による構成を刷新する必要があったのである。尤も『クレーヴの奥方』には、手紙もいわゆる挿話も見られるが、それぞれの数も長さも異なり、挿話の機能は以前に拙稿で述べたように従来の小説のものとは全く別のものである。<sup>(30)</sup>（それらがいずれも当時の伝統的小説の名残であるということは言えよう。）伝統的小説で作中人物の心情が専ら一人称の語りの形式で吐露されていた背景には、人間の感情や心理は本人自身が一番よく知っているものだという固定観念のようなものがあつたからではないかと思われる。が、人間が自己を認識することに限界があるとすれば、回顧的な一人称の語りでは、本人自身が気付いていないことを表現するには不可能なのである。この小説が発表された当時は、同時代の批評家から、奥方の内密な心の動きを語り手がどうしても知ることができたのかといった類のことが、まじめに論じられた時代である。そのような時代に、一人の語り手が全知の視点に立って物語の一切を引き受けて語ることは、やはり画期的なことであつたと言えよう。恋の情熱が、明晰たろうと努める人間にも自己を見失わせる不合理なものである以上、主人公以上に明晰な語り手が必要だったのである。さらには、主人公の狼狽や動揺の理由を見抜く他者の洞察力が必要であつたと言えよう。主人公が時に迷路に陥りながらも延々と繰り返す自己省察も、語り手の介入による分析も、他者の明敏な洞察も、詰まるところ、恋の情熱という不合理で捉え難いものを合理的で論理的なもの即ち理性の領域に取り込もうという試みに他ならないと言えよう。

註

- (1) Marie-Thérèse Hipp, *Introduction in Vie de la Princesse d'Angleterre*, Droz, Genève, 1967, p. XVIII.
- (2) G. ジュネットの用語。Gérard Genette, *Figure III*, Seuil, Paris, 1972, p. 203.
- (3) Ibid., p. 71.
- (4) Ibid., pp. 203-211.
- (5) Ibid., p. 209.
- (6) Micheline Cuénin, *Introduction*, in *Histoire de la Princesse de Montpensier/ Histoire de la Comtesse de Tende*, Droz, Genève, 1979, pp. 9-11.
- (7) Roger Francillon, *L'Œuvre romanesque de Mme de La Fayette*, Corti, Paris, 1973, p. 41.
- (8) Madame de Lafayette, *La Comtesse de Tende* in *Romans et Nouvelles*, Édition de É. Magne, Garnier Frères, Paris, 1961.
- (9) Janine Anseaume Kreiter, *Le Problème du Paraître dans l'Œuvre de Mme de Lafayette*, A. G. Nizet, Paris, 1977, p. 256.
- (10) Madame de Lafayette, *Vie de la Princesse d'Angleterre*, Droz, Genève, 1967, p. 3.
- (11) 和訳は筆者。
- (12) 以下, *Zaïde* からの引用は, すべて *Romans et Nouvelles* による。和訳は筆者。
- (13) R. Francillon, op. cit., p. 71.
- (14) Jean Rousset, *Forme et Signification*, Corti, Paris, 1973, p. 35.
- (15) Du Plaisir, *Sentiments sur les lettres et sur l'histoire avec des scrupules sur le style*, Droz, Genève, 1975, p. 47.
- (16) J. Rousset, op. cit., p. 40.
- (17) Ibid., p. 39.
- (18) Ibid., p. 39. J. ルーセの引用による。
- (19) Mme de Lafayette, *Princesse de Clèves* in *Romans et Nouvelles*. 以下, この小説からの引用は, すべて *Romans et Nouvelles* による。和訳は, 生島遼一訳(『クレージュの奥方』岩波書店, 1984年)を参照させて頂き, 必要と思われる部分を補った。
- (20) J. Rousset, op. cit., p. 40.
- (21) Ibid., p. 41.
- (22) Roland Barthes, *Communication* 8, p. 20.
- (23) G. ジュネットは, 作中人物の(発話された, もしくは内的な)言説をその

まゝ語るか、間接的な仕方で語るかどうか（これを彼は語りの＜距離＞la *distance*と呼んでいる）という点で、3つに分類している。第一は、＜物語化された（或いは物語られた）言説＞（le *discours narrativisé ou raconté*），つまり会話や思考をそのまま再現するのではなく、出来事への還元度が最も高いもの、第二は、間接話法によって＜転記された言説＞（le *discours transposé*），第三は、そのままの形で＜報告された言説＞（le *discours rapporté*）である。（G. Genette, op. cit., pp. 189-193）

- (24) G. Genette, op. cit., pp. 146-147.
- (25) M. -J. Durrty, *Monologue intérieur* in *La Littérature narrative d'imagination*, Presses Universitaires de France, Paris, 1961, p. 88.
- (26) Corneille, *Œuvres complètes I*, Gallimard, Paris, 1980, p. 721.
- (27) Racine, *Œuvres complètes I*, Gallimard, Paris, 1976, p. 293.
- (28) Cf. Samuel Beckett, *Comment c'est, La dernière Bande*, etc.
- (29) Jean-Paul Sartre, *M. François Mauriac et la liberté*, in *Situations I*, Gallimard, Paris, 1968, p. 42.
- (30) 拙稿『「クレージュの奥方」についての一考察』, 光華女子大学研究紀要 第29集, 1991年, pp. 43-47.